

Tanulmány

FÖLDES GYÖRGYI

Jeltől a testig

A klasszikus narratológia találkozásai a korporálissal

Már a feminista narratológiai kísérletekben is feltevődött a kérdés, hogy miként összeegyeztethető a klasszikus narratológiai kísérletek areferenciális, szemiotikusságra irányuló szemlélete a gender referencialista, kontextualizáló törekvéseivel – s ez a látszólagos inkompabilitás ugyanúgy jelentkezik akkor is, ha más, a testreprezentációkat, illetve a test szövegbe íródásának módozatait ugyancsak valamilyen szövegen kívüli perspektívából vizsgálni kívánó tudományterületeken történő kutatásokhoz (transznacionális szövegelemzés, posztkolonializmus, idegenségkutatás stb.) kívánjuk felhasználni a korporális narratológiát.

A narratológia tudományának indulását a francia Communications című folyóirat 1966/8. tematikus számához szokás kötni, amelynek írásai a *L'analyse structurale du récit* cím alatt jelentek meg, és olyan kutatók publikáltak benne, mint Barthes, Greimas, Bremond, Eco és Todorov. Todorov 1969-ben dolgozta ki a fogalmat a *Grammaire du Décameron*-ban, Genette pedig 1972-ben a *Figures III*-ban mutatta be részben ma is használatos terminológiáját. A francia strukturalizmus berkein belül megszülető narratológia más teóriák, különösen lingvisztikai elméletek hatása alatt alakult ki, ilyen Saussure általános nyelvészete (jelölő–jelölt kapcsolat), Roman Jakobson elmélete a szintagmatikus és paradigmatiszmas kapcsolatokat illetően, Benveniste megkülönböztetése *discours* és *parole* között, továbbá Noam Chomsky elméleti nyelvészetének egyes elemei. Ezek mellett ott szerepelnek még a hivatkozott szerzők között az 1920-as évek orosz formalista irodalomteoretikusai (Propp, Szklovszkij, Eichenbaum, Tomasevszkij), s velük együtt Bahtyin, illetve – mint Bíró Béla megjegyzi – közvetett hatást gyakorolhattak rájuk a harmincas évek logikai pozitivistái (Wittgenstein, Carnap) is.¹ A strukturalista elemzés módszere a (nyelvi természetű) tárgy alkotóelemekre bontása, majd a részek közötti kapcsolatok vizsgálata – ámde így a test mint organikus, élő dolog teljesen a kutatások hatókörén kívül marad.

Általában tehát elmondható, sőt, a kezdetekről végképp, hogy a formalisták és strukturalisták a regényhőst testetlenítik, nem hús-vér személyként tekintenek rá. Az emberi test hiánya a klasszikus narratológiákban egyfelől annak köszönhető, hogy – mint azt Gerald Prince szembeállításai is mutatja – nem a „mit?”-re, hanem a „hogyan?”-ra vonatkozó kérdések kerültek előtérbe: nem a történetre és az elbeszélre koncentrálnak, inkább azt kíséri figyelemmel, hogy ez miként van elbeszélve, reprezentálva.

¹ Bíró Béla, *Narratológia*, Kolozsvár, Scientia, 2004, 8.

A másik ok a már említett nyelvészeti megközelítés, ami miatt a narratív struktúrák vizsgálata mentes lesz minden pszichologizmustól, s a hős fizikai természete is kiiktatódik: csak a képzelet terében válhat hús-vér lénné. Vagyis tehát egyfajta „papírlényként” kezelik (Barthes, *Introduction à l'analyse structurale*), funkcióként (az orosz formalisták), aktánsként (Greimas), jelként, sőt, kétszeresen artikulált morfémanak (Hamon szemiológiája). Az orosz formalisták alapvető hozzáállását a legjellemzőbben Propp véleményével írhatjuk le, aki – igaz, megállapításait elsősorban a mese műfajára vonatkoztatva – leszögezi, valójában csak az a fontos, hogy *mit csinálnak* a szereplők, azaz redukálja őket a funkciójukra. Bár vannak tulajdonságaik, attribútumaik, ezeken valójában „a szereplők külső tulajdonságainak összességét értjük. Ilyen a koruk, nemük, helyzetük, külsejük, különleges külső vonásaik stb. Ezek az attribútumok adják meg a mese sajátos elevenségét, szépségét, báját.”² De – például azért, mert szerinte az egyik szereplő könnyen felváltja a másikat – ezek az attribútumok csak a funkciókhoz, transzformációkhoz kötődve, s elvont képzetként tűnnek figyelemre érdemesnek a számára. Philippe Hamon ezen elgondolás radikalizált formáját képviseli. A szereplő szemiológiai státuszát határozza meg ekképpen: „a szereplő mint szemiológiai fogalom, első megközelítésben kettősen artikulált morfémaként határozható meg, azaz vándormorfémaként, amelyet egy nem folytonos jelölő (bizonyos számú ismertetőjegy) képvisel, amely egy nem folytonos jelöltre (a szereplő »jelentése« vagy »értéke«) utal.” (Igaz, Philippe Hamon később, *Du Descriptif* című könyvében már változik a szemlélet, ott az a dilemma, hogy hol találjuk a szereplőt. Megállapítja, hogy egy szereplő – például a *Vörös és fekete* Julien Sorelje – egyszerre van ott és nincs ott a tulajdonnevekben, különböző elnevezések alatt, bemutató körülírásokban; illetve névmások, portrék, cselekvések, mondott szavak paradigmájában, mert ez egy mindig újrendezhető, ismétlődő, modulált téma.³ De, teszi hozzá, ehhez a szereplő létezését a történet terébe is helyezhetjük, ezt a helyet egyfelől a szöveg fogja körül, de áterjed a szöveg határain túlra is. Vagyis egy olyan hely, ahol a szereplő testtel rendelkezik, amely túllép az ezt biztosítani tudó szavakon.)

Daniel Punday – aki, mint látni fogjuk, voltaképpen elsőként egy koherens, rendszerszerű korporális narratológia felvázolásáig jut el – már bevezetőjének címével is (*A narratológia elveszett teste*) ezt a „tesnélküli” hagyományt központi fontosságúvá teszi az újabb, de a klasszikus vonalat továbbfolytató narratológiákban is Bal, Chatman, Martin munkáiban, sőt, még az olyasféle összefoglaló, szintézisjellegű művekben is, mint Scholes-é és Kelloggé, Stanzelé, illetve Coste-é.⁴ A test ezekben

² Vlagyimir PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Bp., Osiris, 2005, 86. – Idézi még: Francis BERTHELOT, *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, 8.

³ Philippe HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, 105. – Idézi még: Francis BERTHELOT, *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, 8.

⁴ Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997; Seymour CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1978; Wallace MARTIN, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1986; Robert SCHOLES, Robert KELLOGG, *The Nature of Narrative*, London, Oxford University Press, 1966; E. K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte GOEDSCHE, Cambridge,

mint narratológiai kategória egy üres hely, vagy legfeljebb a tárgyak (székek, asztalok, kövek) szintjén léteznek. Punday maga Seymour Chatmant idézi, aki *Story and discourse* című munkájában a szereplők és a beállítás (setting) elemei között kizárólag abban határozza meg a megkülönböztetés alapját, hogy azok részt vesznek-e a cselekményben (plot) meghatározónak számító cselekvés (action) során. Chatman feltevése, miszerint mindaz, ami egy szereplővel kapcsolatosan anyagnak (inaktív) mutatkozik, egy esemény valamely beállításának (setting) meghatározására szolgál, alábecsüli a test jelentőségét a szereplők fontosságának biztosítását és a narrátor történetben elfoglalt pozíciójának meghatározását.⁵

A narratológia történetének e két nagy szakaszát, a klasszikus és a posztklasszikus narratológiát nem lehet éles, egyértelmű határvonallal elválasztani egymástól. még akkor sem, ha Punday, aki a korporális narratológia legfontosabb képviselője, voltaképpen az irányzat úttörője, szinte egyáltalán nem támaszkodik például a francia strukturalizmus eredményeire – nemigen szól hangról, egyáltalán nem beszél fokalizációról, ritkán próbálja összeegyeztetni a funkciót/szerepet a testek egymáshoz való viszonyainak megrajzolásakor, s mintha a „nyelvi-textuális” eszköztárat szándékosan messzire tartaná magától.

Érezhetően léteznek egyfelől olyan kísérletek, másfelől olyan összeillesztési pontok, amelyek felvetik annak a lehetőségét, hogy esetleg bizonyos klasszikus narratológiai eszközöket is felhasználhassunk a szereplők és a hozzájuk tartozó testrepresentációk vizsgálatakor, illetve ezeknek a narratívakonstruáló szerepüket elemezzük. Ebben a tanulmányban arra teszek csupán kísérletet, hogy részben Punday nyomán, részben tőle eltávolodva ezeket bemutassam – az nyilván következő írások tárgya lehet, hogy ezeket az egyéni terminológiákat és a Punday által kidolgozott korporális narratológiai alapvetéseket együttesen, összeegyeztetve, összesítve „rápróbáljuk” különböző fiktív és nem fiktív szövegekre – előszeretettel olyanokra, amelyekben ez a módszertan – és egyáltalán, a testrepresentációknak a narratívában való működése – revelatív lehetne, azaz például posztkolonialista elmélet, az idegenség- és a genderkutatás területein, s az ezeken a területeken érdekesnek ígérkező textusokat.

A korporális narratológia fogalma

Daniel Punday *Narrative Bodies. Toward a corporeal narratology* című könyvének bevezetőjében⁶ két feladatot tűz ki az általa megteremtett tudományág, a korporális narratológia elé. Egyfelől gazdagítja a narratíváról szóló hagyományos terminusokat, és praktikus elemzői eszközöket biztosít a történetkategorizáláshoz, illetve annak elemzéséhez, hogy miként fejtenek ki hatást a történetek, az ebben az értelemben vett korporális narratológia ugyanis lehetővé teszi, hogy a testet működés közben lássuk a történet elemeiben. Más-más kultúrák és időszakok különbözőképpen gondolkod-

Cambridge University Press, 1984; Didier COSTE, *Narrative as Communication*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

⁵ Seymour CHATMAN, *Story and Discourse*, i. m., 32.

⁶ Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies. Toward a corporeal narratology*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

tak a testről, s ennek eredményeképpen az írók különbözőképpen építették fel a cselekményt és a beállításokat (settings): Punday könyve ebben az értelemben mérsekeltén történetinek mondható, mivel mindeközben általános, korokat átfogó megállapításokat tesz. Másrészről, a korporális narratológia rákérdezhet, miként járul hozzá a test a narratíváról való beszédmódokhoz, illetve ahhoz, hogy miként elemezzük a narratívákat. A test nem csak abban segíthet, hogy elmondjunk bizonyos történeteket, hanem abban is, hogy belássuk, miért fontosak a történetek, és hogy képessé váljunk az olvasás tapasztalatának leírására: ez voltaképpen egyfajta narratológiai-hermeneutikai hozzáállás, hiszen azt vizsgálja, hogy a befogadásban miképpen lesznek jelentések a történetek. A történelem során természetesen változnak a társadalmi-kulturális kontextusú testkoncepciók, s minthogy Punday szerint az olvasás mint olyan függ az emberi test felfogásától is, s eszerint alakulnak az olvasás módjának időbeli változásai, illetve – legalábbis részben – az is, hogy mit gondolunk erről az aktuálisról.

Punday következeképpen arról is beszél, hogy a hagyományos narratológiák a szereplőt nyelvi jelenségként írják le (pl. Harvey: szereplő = kapcsolati háló), ő azonban a testiességet is szeretné beemelni az interpretációba, különben fontos aspektusokat veszítünk el. A testet különálló egységként (is) kell látnunk, csak utána helyezhető el például a klasszikus narratológiák által is előszeretettel használt kontrasztok sémájába. A testek kettőssége (paradoxona), mint egyébként a narratológiáé is, hogy lehetetlen egy történetet elbeszélni anélkül, hogy humán testeket rajzolnánk meg a narratíván belül, viszont ezeknek a testeknek mindig jelentésszerű textuális tárgyakban kell mintázatot nyerniük a szöveg specifikus választásai következtében. Vagyis mindig jelrendszerbe épül be, egyúttal azonban túl is mutat magán a szövegen: kulturális, tematikus hatások nyomát őrzi, továbbá érvényesülnek benne szociológiai, antropológiai hatások is, illetve az író személyiségéből, az őt foglalkoztató problémákból is átszűrődhet valami a szövegbe (itt jegyezzük meg, hogy Gliserman pszichoanalitikus narratológiájában a szerző tudatalattijából is lenyomatok maradhatnak a szöveg nyelvi mélyrétegeiben).

A narratológia egyszerre foglalkozik a történetmondással és az olvasásról való beszéddel, ezért a korporális narratológia előtt két lehetséges út áll. Egyrészt megválaszolni, miként vehet részt a test a történetben: ezzel az elbeszélésekről való beszéd hagyományos irányát gazdagíthatja: praktikus eszközöket nyújt a szövegek és hatásuk elemzéséhez és kategorizálásához. (Tegyük hozzá, bár számos új szempontot valóban ad a könyv az analízishez, a strukturalisták kategóriáit általában kikerüli, általános eszköztanát nem használja, Genette, Todorov nem szerepel a könyvben egyáltalán, s Greimas is csak érintőlegesen.) A másik út a narratív hermeneutika felé vezet: arra keresi a választ, a test miként járul hozzá az elbeszélésekről szóló beszédmódjainkra, továbbá olvasási tapasztalataink leírásában is segítségünkre lehet: például, mivel a testképek is történetileg kondicionáltak, a különböző értelmezési horizontok ütköztetése fontos lehet ilyen esetekben. Továbbá – hangsúlyozza Punday – a modern narratíva, a modern testfelfogás és a narratológia teljesen összefonódtak: mihelyt új paradigmák bukkannak fel az emberi testtel kapcsolatban, rögtön

változásokat vehetünk észre a történetek olvasása tekintetében is, továbbá abban is, hogy az írók milyen helyet szánnak a testeknek ezekben a történetekben.

Punday munkájának alapvető tétje, hogy kimutassa, a művek képviselte fikcionális világok fogalmát miként befolyásolják az emberi test megértésének módozatai (ugyanis a strukturalisták antireferenciális irodalomszemlélete után a narratológiák a mimézis megújítását a fiktív világok teóriájának fejlesztésével kívánták elérni). A narratíva képes arra, hogy felépítsen egy „világot”, s a világ fogalma azért fontos a korporális narratológia megteremtéséhez, mert egyrészt a test a fikcionális világ egyik komponense (a narratív világok a testiességre épülnek), s mert másrészt az elvont fogalmaknak majdnem semmi közük a testhez: Punday elég élesen kritizálja itt a hagyományos narratológia általánosítható textuális mintázatait és az absztrakt logikai feltételeket.

Az idegenségkutatás szempontjából például igen fontos lehet az a fogalom, amelyet Punday az első nagyfejezetben tárgyal, és változékony (passing) identitásnak nevez, továbbá amely – bár ő nem utal rá – összeilleszthető akár Ricœurnek a narratív azonosságra (*idem-, ipse*-identitás) vonatkozó elméletével is.⁷ Az első afroamerikai fikciót, James Weldon Johnson *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*⁸ (*Egy valaha színesbőrű férfi önéletrajza*) című könyvét (1912–1927) például *változékony* (passing), narratívának tekinthetjük (ez egy nagyon fehér bőrű fiú története, aki előbb fehérnek hiszi magát, s csak az iskolában tudja meg, hogy mások afroamerikainak tekintik; a regény nagy részében innentől kezdve feketeként határozza meg önmagát, de élete végén ismét fehéreként gondol magára). Ezek a társadalmi és pszichológiai kérdések gyakran foglalkoztatják a kritikusokat, akik viszont olykor megelégednek arról, milyen nehéz ezeket összeegyeztetni a hagyományos narratív struktúrával; újabban kezd nyilvánvalóvá válni, hogy ezek a „változékony” elbeszélések implicit módon kihívást jelentenek a rögzített és konvencionális identitásban hívó kultúrák számára. Punday e ponton Judith Butler performatív identitáselméletére hivatkozik, illetve a nálunk nála ismeretlenebbnek számító Elaine Ginsbergre, aki szerint a változékony narratívák folyamata és diskurzusa kérdésessé teszi az identitáskategóriák ontológiáját és a konstrukcióját. A változékonyosság lehetősége kihívásként ér számos problematikus, sőt olykor antitetikus feltevést az identitással kapcsolatosan, melyek közül az első, hogy bizonyos identitáskategóriák öröklöttek és változhatatlanok.

Punday egy másik, ennél szélsőségesebb példája Burroughs úgynevezett kiborg-írásmódja: a posztevolúciós testek jócskán megváltoztatják elképzeléseinket a narratív és fiktív világokat illetően. Burroughs szövegeinek egyik közös jellemzője a repetitívitas, bizonyos jelenetek ismétlése néhány változtatással. Itt nem olyan szereplőkről olvashatunk, akiknek egyetlen élete van, amelyben több ízben választania kell, és utána viseli következményeit; de még csak nem is különböző, lehetséges választási vonalat követ: ezek a szereplők egyszerűen nem tartják fent identitásukat

⁷ Paul RICŰR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2001, 15–25.

⁸ A változó identitásokat illetően lásd: Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies*, i. m., 46–47.

a lehetséges jövők során, hanem maguk is változnak azon narratív körülmények szerint, amelyek között megjelennek – s olykor megváltozik még a nevük is, amit Ricœur még az amúgy folytonosan változó identitás egyik legfontosabb „lehorgonyzó” pontjaként értelmezett.⁹

A második részben Punday azt vizsgálja, hogy a szereplőalkotás, szereplőhasználat [characterisation] miként alakítja az emberi test narratív megjelenítését, a történeten belül mi szükséges ahhoz, hogy jelentéssel bíró tárgyként kiemelkedjék. Punday a testet nem csupán textuális tárgyként kezeli, hanem egy olyan elméletet szeretne megalkotni, amelyben az emberi test egyfajta metaforát biztosít a szöveg és olvasójának viszonyát illetően: a szereplők testének ábrázolási módja az olvasó pozícióját is meghatározhatja, így a szöveg a saját hermeneutikai feltételeit is determinálhatja. Punday megkülönböztet ugyanis szétválogatott [sorted] testeket, amelyek külön s meghatározott vonásokkal bíró tárgyként határozzák meg a szereplőt, aki ekként elkülönül a többi szereplőtől; illetve általános testeket, amelyek mintegy közvetítenek a szereplők között, s így hozzáférési pontot kínálnak a befogadó számára az értelmezésben. A kérdés itt az, hogyan működik egymáshoz viszonyítva / hogyan működik együtt (interact) test és külvilág, ugyanis a szétválasztott testek azon túl, hogy elválnak nem-testektől, tárgyaktól is, elválnak egymástól is: ennek mértéke, és az, hogy mennyire épül bele egy szemantikus sémába, narratíváról narratívára változik. Egy rasszista narratívákban például a bőrszín értelmi képességekre, karakter erejére is utalhat, s ekként „csoportosíthatja” is a szereplőket (Azt már csak mi teszszük hozzá, amit a posztkolonialista írásokban már számos esetben leírtak, miszerint a testek testiessége, testi jelöltsége a hegemonia függvénye: a nők, illetve az etnikai kisebbségek teste tipikusan jobban asszociáltatik a saját testükkel, testiségükben jelöltettebbek, mint a nullpontnak tekintett férfiak és etnikai többség. Lindon Barnett szerint az afroamerikai rabszolganarratívákban ez a kontraszt így rajzolódik ki: „Míg a fekete test saját materialitásában redundáns módon fejeződik ki, addig a fehér testet mint referenciát, azaz mint jelentőségteljest és jelentésteljeset értik.”¹⁰) Punday másik példája III. Richárd, akinél viszont a fizikai betegség pszichikai hiányosságokkal is párosul, s ennek van kihatása a többi szereplő sorsára; Virginia Woolf: *A világtótorony* című regényében a nők és férfiak pedig a tér szerint különülnek el, pl. tárgyakra és helyzetekre adott reakcióikat illetően: Mrs. Ramsay mintha egyfajta fehér, biankó referencia lenne Mr. Ramsayhez képest, aki nagyon erős fizikai jelenléttel bír, betölti a helyet.

Általános testként kínálja példaként Punday Toni Morrison *Beloved* című regényének címszereplőjét, aki ugyan mindkét testtípushoz sorolható, de erős perceptuális (látási, de legfőképp tapintási) élményei biztosítják bensőséges viszonyát a többi, kontrasztív struktúrába igazítható „szétválogatott” szereplőhöz. *Beloved* szá-

⁹ Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies*, i. m., 50.

¹⁰ Lindon BARNETT, *African-American Slave Narratives. Literacy, the Body, Authority*, American Literary History, 1995, 415–422.

mára a tapintás olyan kontextust kínál, amelyben a test és a világ közötti fenomenológiai, kiasztikus kapcsolat megteremtődik (lásd Merleau-Ponty, Elizabeth Grosz), és a világban a tárgyakat megérti.

Ez az élmény segítségével hívja az olvasó saját tapasztalatait is: e folyamat eredményeképp egy olyan testi atmoszféra jön létre a szövegben, amellyel az olvasó is könnyen azonosulni tud. Beloved közvetítő figura, aki kapcsolatot teremt az egyéni szereplők között, az olvasó és szöveg között pedig egy olyan történet fizikai megtestesülésévé válik, amellyel – belekerülve ebbe a testi atmoszférába – az olvasónak is szembesülnie kell. Beloved teste egy mindenén átívelő narratív test is, általánosabb, mint a többi szereplőé, s mint általános test hermeneutikai eszköz, eszköz a szöveg mint egész megértéséhez. Arra mutat rá, hogy egy szövegről való tapasztalatunk komplexebb, mint a karakterek azonosítása és egyénítése, mely sematikus struktúrában adott. (A szereplők közötti viszonyrendszer felrajzolása amúgy elképzelhető Greimas aktancionális rendszerének formai sajátosságait, ábráit felhasználva is).

A cselekményt illetően Punday megállapítja, hogy a narráció feladatát éppen az adja, hogy megoldja a testek (és események) mint durva, jelentés nélküli fizikai tények időbeli elrendezését (ekképp tényleges narratív tényezővé avatva őket), másfelől paradox módon az elbeszélést irányító narratív szerkezetek olykor éppen szintén a testtel asszociáltatnak a mindent átívelő kozmológiai mintázatok kíséretében, illetve a kötelező életalakulásokkal együtt (a regényben a test gyakran a szereplő sorsát rajzolja meg). A cselekményt előrevívó vágy szerepéről Punday éppen Brooks és Judith Butler Lacan-olvasata alapján beszél. Megállapítja, hogy a leghagyományosabb cselekmény éppen a fentebb kifejtett kettősségre alapozódik: úgy van megalkotva, hogy a kezdeti vonzódásokról, amit megzavarnak a társadalmi feltételek vagy a narrációs pálya, végül mégis éppen annak kell kiderülnie, hogy a kezdetben perturbatív szerelmi érdeklődés tökéletesen megfelelő társadalmi kapcsot is jelent a hős(nő) számára.

A tér és az elrendezés sokkal fontosabb Punday elméletében, mint az egyéb, az időt előtérbe állító narratológiákban (Genette-nél, sőt, voltaképpen Ricoeur hermeneutikai ihletésű könyvében is), ezért a szerző többször is visszatér a témára. Programadó cikkének *A test és a külső világ* című részében még csak annyit ír, hogy egy elbeszélés nem csak afelől dönt, hogy mi számít testnek, illetve milyen típusú testek lehetséges az adott narratív világban, hanem azt is meg kell határoznia, milyen interakcióban van a test a rajta kívül eső világgal: ezek lehetnek más testek, a környezet (a narratív tér), tárgyak, természeti erők. Mint megjegyzi, a kultúratörténészek és az antropológusok gyakran rámutattak azokra a módozatokra, ahogy a társadalmi tér az egyéni test alapján modellálódik, és ezek szerint nincs abban semmi meglepő, hogy minden elbeszélés, narratíva explicit vagy implicit módon egymáshoz idomítja az egyéni testet és azt a teret, amelyben az működik.¹¹

¹¹ Daniel PUNDAY, *A Corporeal Narratology*, Style, Vol. 34., No. 2., Summer 2000, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-68279073/a-corporeal-narratology>. [2015. 03. 20.]

Könyvének negyedik nagyfejezetében viszont más aspektusok érdeklik: Punday Susanne Langer „virtual space”-elképzelése nyomán rajzolja meg spatiális elméletét, miszerint az elbeszélés alapszintű kezelésének nem az időbeliségre alapozottan kell megtörténnie, hanem inkább a téri mozgás függvényében. Itt nem csupán konkrét, fizikai helyváltoztatásokra utal, hanem annak is figyelmet szentel, hogy imaginatív és perceptuális értelemben is különböző tájakra „utaznak” a szereplők (álom, képzelődés, vágy kötelezettség), s erről korporalitásuk, gesztusaik, mozdulataik árulkodnak. A szerzőnek az elbeszélői autoritásra vonatkozó tételei pedig többféle testalkotási [embodiment] módszert rajzolnak ki az elbeszélésben: kontrasztba emel szereplőket (bizonyos szereplők teste fizikai értelemben határozottabban rajzolódik ki, mint más szereplőké, akik ekképpen valamiféle ideálok hordozójának tűnhetnek fel a számunkra); érzelmi identifikáció útján (olyan fizikai attribútumokat kölcsönöznek a főszereplőknek, amelyek kirajzolják erkölcsi tulajdonságaikat is); és a szövegben tárgyként (az olvasó és a szöveg között egyfajta transzformatív viszony lehetővé teszi egy bizonyos szereplői csoport vagy textuális összetevő fizikai jellemzőinek privilegizálását, ami egyúttal mások testies reprezentációjának a rovására mehet).

Vissza a klasszikus narratológiához

Ha a korai narratológiát különálló irányzatokra akarjuk bontani, azt mondhatjuk, hogy a greimasi vonal inkább egy szemiotikai (azaz a jelentéssel foglalkozó, a cselekmények hálózata mögött azt elemző) modellre épül: ez utóbbi nem feltétlenül és mindig nyelvi alapú, amennyiben a nyelvészet mellett a szociológia, antropológia, filozófia területén is alkalmazható. A szemiotikai modellen alapuló irodalmi narratológia (Greimas teóriája például) előszeretettel foglalkozik a szereplővel, noha nem a testével. Egyfelől vizsgál tartalmi, felszíni jellegű történetstruktúrákat is, ahol a történet aktorok (szereplőosztályok) által végzett cselekvések lánc. A tematikus szerep az aktorokra vonatkozik, s figurális szinten jelentéshordozó. Olyan (pszichológiai és társadalmi) kategóriákra vonatkozik, amely a tartalom síkján lehetővé teszi, hogy beazonosítsuk a szereplőt. Greimas – egy elvontabb keretben, a mélyszerkezetre vonatkoztatva – emellett egy aktanciális rendszert is felállít az elbeszélésre vonatkoztatva, az aktánsok alapvetően az elbeszélés textuális, diszkurzusszintjéhez tartoznak. Vincent Jouve szerint: „amennyiben az aktanciális szerep biztosítja az elbeszélés működését, a tematikus szerep adja meg számára az értelmét és az értéket. Valójában egy szöveg jelentése nagyrészt az aktanciális és a tematikus szerepek kombinációjától függ.”¹² (Tzvetan Todorov narratív grammatikájának - *Grammaire du „Décameron”*¹³ - logikájának a korporális narratológiához való kapcsolódásai jórészt elképzelhetetlenek, s nehezen merülhet fel olyan elgondolás szintagmatikus és paradigmatis viszonyokat vizsgáló, szigorú képleteket felállító teóriájáról, amely inspi-

¹² Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, éd. Armand COLIN, 1997, 53.

¹³ Tzvetan TODOROV, *Grammaire du „Décameron”*, Paris, Mouton, 1969.

ratív lehetne egy, a testek narratív szövegbeíródásának lehetőségeit számbavevő elemzés számára.)

A szemiotikai modell egy speciális esete Genette meglehetősen széles körben ismert narratológiája, amelyet *Discours du récit* (*Figures III*) és a *Nouveau Discours du récit* című munkáiban dolgozott ki, s amelyet most azért részletezünk, mert számos újabb elemzés ezt használja fel, s mert – különösen a fokalizációra és a narrátor személyére vonatkozó részek – talán a korporális narratológiai elemzés szempontjaival összeegyeztetve is gazdagíthatják a szövegelemzéseket. Genette rendszere szintén Saussure szemantikájára és Benveniste szemiotikájára épül (továbbá az egyszerű leíró nyelvtanra is), s önmagában szövegimmanens, de mivel leginkább a történetmondásra alapoz, azt teszi meg teóriája központi kategóriájává, ezért könnyebben testiesíthető más strukturalista elméleteknél. Mindenesetre Genette szerint az elbeszéléshez (*récit*) – ami a történet elbeszélésének, narrációjának *aktusa* – szorosan hozzátartozik az elbeszélő (mivel történetmondó nélkül nincs narratív diszkurzus), s vele együtt az elképzelt hallgató is; de a szereplőket tartalmazó történet nélkül sem létezhet, hiszen máshogy nem lehetne narratíva. A francia elméletíró koncepciójában az elbeszélő diszkurzus elemzését „elsősorban az elbeszélés és a történet közötti viszonyok, valamint (attól függően, mennyire tartoznak az elbeszélő diszkurzushoz) a történet és a narráció közötti viszonyok tanulmányozása jelenti” (ez utóbbi reláció a „hang” fogalmának bevezetéséhez lesz fontos).

A narratív valóság három aspektusnak jelölésére Genette igyekszik egyértelmű és lingvisztikailag is meghatározott kifejezéseket bevezetni: „Történetnek (*histoire*) nevezzük a jelentettet [jelöltet, F. Gy.] vagy a narratív tartalmat (még ha ez a tartalom kevésbé drámai vagy eseményes is), elbeszélésnek (*récit*) a szó legszorosabb értelmében a jelentőt [jelölő, F. Gy.], kijelentés (*signifiant*, *énoncé*), a diszkurzust vagy magát az elbeszélő szöveget, narrációnak pedig az alkotói elbeszélő eljárást és tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyben az eljárás is benne foglaltatik.”¹⁴ A nyelvészeti inspiráció annál is inkább látható, ha tudatosítjuk, hogy Genette egyéb fontos narratológiai fogalmait – persze jelentős változtatásokkal – a leíró nyelvészetből veszi át: az ige, a mód és az elbeszélői hang fogalmát az ige grammatikájából kölcsönzi, ahol az „idő” (diakronia vagy anakronia elbeszélés és történet között; tartam, repetitivitás) az igeidőket, a „mód” (a mimézistől, a tiszta utánzástól való távolság, illetve a fokalizáció kérdése) az igemódokat, a „hang” (a narrátorra vonatkozó aspektusok) a cselekvő és szenvedő igeformákat idézné. Mivel, mint látni fogjuk, ő az, akinek kategóriarendszerét számos, a klasszikus narratológiát újabb, s talán számunkra is gyümölcsözőnek ígérkező szempontokkal kiegészítő teória (Bal, Fludernik, Lanser) felhasználta, noha a ténylegesen korporális narratológiának nevezett irányzat nem, gyűjtsük itt össze a legfontosabb terminusait:

¹⁴ Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996 (Az irodalom elméletei), 61–98.

Mód, fokalizáció

– külső fokalizáció: a történet egy a történeten kívüli narrátor nézőpontjából mesélődik el

– belső fokalizáció: egy (vagy több) szereplő tekintetével látjuk a történetet

– nulla/zéró fokalizáció: mindentudó nézőpont

Narráció (*Figures III*):

– extradiegetikus narrátor: a narrátor nem a diegézis (az elbeszélt történet) szereplője

– intradiegetikus narrátor: a narrátor a diegézis szereplője (például a keretes elbeszélésekben)

– autodiegetikus narrátor: az előbbi egy speciális esete, amikor a narrátor saját történetét meséli el, ő lesz a főszereplője is az általa elbeszélt történetnek

– heterodiegetikus narrátor: a narrátor nem avatkozik bele szóban az elbeszélésbe (nem mond véleményt, nem ítélkezik, nem reagál a történetekre)

– homodiegetikus narrátor: a narrátor direkt módon, első szám első személyben beleszól az elbeszélésbe (bár ehhez nem kell feltétlenül a diegézis szereplőjének lennie)¹⁵

A másik, a szemiológiai modell valamely aspektust nyelvi jelként tanulmányoz – így lesz a szereplő is »jel« a nyelvi jel mintájára, következésképpen jelszerű tulajdonságokkal is rendelkezik. Így különböztetünk meg Philippe Hamon bevezetésében például referenciális szereplőt (történelmi személyt, mitológiai szereplőt, típusszereplőt), kapcsolóelemszerű szereplőt (a szerző vagy az olvasó szerepét határozza meg, ilyenek például a szemtanúként jelenlévő narrátor vagy a megfigyelő), s anaforaszereplőt (emlékeztet egy fontos tényre, vagy előkészíti a folytatást). Három elemzési terület kínálkozik Hamon szerint, ha a szereplőre fókuszálunk: a lényére vonatkoztatott (név, fizikai portré, pszichológia), a cselekvésére vonatkoztatott (tematikus és aktánsszerep), illetve a hierarchikus fontosságára vonatkoztatott (státusz és érték);¹⁶ ezen területek részletes feltárása, együttes végiggondolása (noha az első dominanciájával) éppenséggel gyümölcsöző is lehet Punday elemzésének pontosításához például a szereplői szétválasztás és összekapcsolás tekintetében.

A harmadik, szemiotpragmatikus modell már az olvasóra tett hatást is számba veszi, s ennek egy része a szereplőnek tulajdonítható. Nagyrészt a narrátor előadásmódja határozza meg, hogy egy szereplőről milyen kép, és milyen érzelmek alakulnak ki a befogadóban. Az adott olvasatban Vincent Jouve szerint például a szereplő megjelenhet szövegi eszközként (a szerző szándékainak megfelelően alakítva a ha-

¹⁵ Ezek keverednek is, egyfelől úgy is, hogy egy elbeszélésben több narrátor is található, másfelől egy és ugyanazon narrátor lehet egyszerre extradiegetikus és homodiegetikus (nem szereplőként is meg tudja szólítani az olvasót, vagy ítélkezhet). Vagy éppen egyszerre lehet intradiegetikus és heterodiegetikus (szereplőként sem szól hozzá az általa elmesélt történethez).

¹⁶ Philippe HAMON, »Pour un statut sémiologique du personnage«, *Littérature*, vol. 6, n 6, 1972, p. 86–110.

tást), egy személy illúziójaként (aki érzelmeket kelt az olvasóban), illetve valamely jelenet bemutatásának ürügyeként.¹⁷ Mivel Punday teóriája is magában foglal hermeneutikai elemeket, ez a nézőpont jól kamatoztatható rendszerével összedolgozva – s vele együtt akár Jouve szereplőtípusaira vonatkozólag is átgondolható a szereplőnek (és testének) a befogadásra való hatása.

Illesztési pontok a kontextualizáló korporális narratológia és a strukturalista, szövegimmanens klasszikus narratológia között

Punday az *A Corporeal Narratology* című cikkében¹⁸ kutatási tárgyának kettős természetét bemutatva kijelenti: az a narratológia, amely ebből a perspektívából közelít a szöveghez, s megpróbálja korrigálni a test múltbeli feltűnő nélkülözését, most rá kell kérdeznie, miként lehet jelentést tulajdonítani a testnek, de közben azzal is szembesülnie kell, hogy ez a módszer egy szélesebb kultúrától függ, amelyből ez a narratíva kinőtt.

A feloldás a két rendszer között a műnek a fikcionális vagy lehetséges világ(ok)ként való értelmezése szokott lenni, s Pundaynál is az.¹⁹ A narratológia az utóbbi húsz évben ugyanis ezzel az ötlettel reagált arra, hogy a strukturalisták által jelrendszernek tekintett szöveg antireferenciális, önmagában létező jellegét hangsúlyozzák. Fikcióként, egy fikcionális világban igaznak fogadjuk el például, hogy Sherlock Holmes Londonban él. Az a gondolat, miszerint a fikcionális narratíva egy világot” projektál, azt az ellentmondást kívánja feloldani, hogy miként lehet egyáltalán fikcionális egységekről beszélni, illetve hogy a narratívát miként köthetjük hozzá a mi világunkhoz, továbbá – hogy saját szempontjainknál maradjunk – miképpen hozhatunk össze fikciós (vagy éppen nem fikciós) szövegeket társadalmi-politikai kérdéseket is felvető problematikával, nézőpontokkal, tudományterületekkel (poszt-kolonializmus, feminizmus).

A lehetséges világok elméletének talán legfontosabb hozadéka számunkra a világok közötti (trans-world) identitás tézise. Punday ezt így fogalmazza meg: „A lehetséges világok logikája szerinti gondolkodás abból a feltevésből ered, hogy minden feltétel – kivéve a szándékosan megváltoztatottak – ugyanaz marad. Ebben a lehetséges világban a tárgyak nagy része világok közötti (trans-world) identitással bír – vagyis ugyanolyanok a való és a lehetséges világban is.”²⁰ A narratív fikcióra vonatkoztatva ez úgy néz ki, hogy bár például a regényben a kapcsolat fikcionális és való világ között természetesen sokkal összetettebb ennél, általában elfogadjuk, hogy a való világ „tényei”, feltételei ebben az alternatív világban változatlanul maradnak, kivéve, amennyiben maga a történet közvetlenül, szándékoltan is érinti ezeket a tényeket.” (Mindez persze csak nagyvonalakban igaz, a premodern narratívák kicsit

¹⁷ *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. Écriture, 1992.

¹⁸ Daniel PUNDAY, *A Corporeal Narratology*, Style, Vol. 34., No. 2., Summer 2000, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-68279073/a-corporeal-narratology>.

¹⁹ Vö. pl. könyvének *Narrative and Trans-World Identity* című fejezetét, i. m., 19–25.

²⁰ Daniel PUNDAY, *A Corporeal Narratology*, i. m., 21.

másképp működnek: minthogy eleve is másként értik a mimézist és a szerzőfogalmat, általában a szereplőket is teljesen máshogy kezelik, máshol, s nem a való világban találják meg az inspirációt megalkotásukhoz, nem unikális és független szereplőkben gondolkodnak.)

Egy másik, a két rendszert összekapcsoló elképzelés lehet a maga konstrukcionista és kognitív irányultságával Monika Fludernik „tapasztalatiság”-fogalma is, amit az osztrák narratológus 1996-ban vezetett be először *Towards a 'Natural' Narratology* (Egy „természetes” narratológia felé) című könyvében, s melyet így definiált: „a való életre vonatkozó tapasztalatok kvázi-mimetikus felidézése”.²¹ A tapasztalatiság kifejezés azokra a módozatokra utal, amelyekkel a narratíva az olvasóknak a tapasztalatban való jártasságát, valamely jelenségnek közeli ismeretét érinti bizonyos ’természetes’ kognitív jellemzők mozgásba hozásán keresztül,²² pontosabban ezeknek a kognitív képességeknek a testiességét (embodiment), az intencionális cselekvés megértését, a temporalitás percepcióját és a tapasztalat érzelmi értékelését. Fludernik narratívadefiníciójának gyökere ez a kognitív módon megalapozott kapcsolat emberi tapasztalat és az emberi tapasztalat – szemiotikai jellegű – reprezentációi között: minden olyan szöveg, amely előtérbe helyezi ezeket a jellemzőket, elbeszélésnek tekinthető, ha viszont oldalgányra helyezi, akkor gyenge vagy zéró narrativitással bír, mivel hiányzik belőle a tapasztalatiság dinamikája. Fluderniknél ez a „kvázi-mimézis” természetesen a „mimézis” fogalmához képest alakul: „a mimézis nem azonosítható az utánzással, úgy kell kezelnünk, mint egy szemiotikus szerkezetnek a mesterséges és illuzórikus kivetülését, amelyet az olvasó a fikcionális valóság fogalmaival próbál helyreállítani. Ez a helyreállítás, mivel a valós világ tapasztalatai közül összeszedett kognitív jellemzőkre alapoz, szükségszerűen a valós és a fikcionális világ implicit, noha még így sem teljes homológga tételét eredményezi.”²³ A narratívával való elköteleződés mindamellett nem csak a befogadó múltbeli tapasztalatainak repertoárját használja fel, hanem képes elmozdítani, megváltoztatni ezt a repertoárt: ez nyilvánvalóan egy kettős mozgás, lásd az előbbi idézet „a valós és a fikcionális világ implicit, noha nem teljesen sikerült homológga tételével” kapcsolatban. (A „tapasztalatiság” a posztklasszikus narratológiák kulcskifejezésévé vált, bár a fogalmat néhány, Monika Fludernik „természetes” narratológiájának alapvonalait elfogadó kutató még tovább árnyalta.)

²¹ Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996, 12. – Erről a témáról lásd még: the living handbook of narratology, experientiality szócikk, szerző: Marco CARACCILO = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>

²² Monika FLUDERNIK, *Natural Narratology and Cognitive Parameters = Narrative Theory and the Cognitive Studies*, ed. D. Herman, Stanford, CSLI Publications, 2003, 243–267. Idézi: Marco CARACCILO, Experientiality, living handbook of narratology = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/print/102> [2015. 03. 20]

²³ Monika FLUDERNIK, *Towards a Natural Narratology*, i. m.

1. Mieke Bal: Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (1997)²⁴

Mieke Bal a következőképpen, valójában strukturalista módon határozza meg a narratív szöveg mibenlétét:

A narratív szöveg egy olyan szöveg, amelyben egy ágens elmesél ('elbeszél') egy sztorit valamely adott médium segítségével, mint például a nyelv, a képzelet, hang, építmény, vagy ezeknek valamiféle kombinációja. A *történet* (story) egy olyan fabula, amelyet valamilyen módon be bemutatnak. A *fabula* logikailag és *kronologikusan* elrendezett események sorozata, amelyet aktorok okoznak vagy tapasztalnak meg. Az *esemény* átalakulás egyik állapotból a másikba. Az *aktorok* olyan ágensok, amelyek cselekvéseket visznek végbe. Ezek nem feltétlenül emberek. *Cselekedni* annyit tesz, mint valamely esemény okozójának vagy megtapasztalójának lenni. Azon állítás, miszerint narratív szövegben egy történetet mondanak el, azt is jelenti egyúttal, hogy a szöveg nem azonos a történettel.²⁵

Vagyis háromszintű megkülönböztetéssel él, mely szintek nem egymástól függetlenül léteznek, de egymástól függetlenül vizsgálhatók: szöveg, történet, fabula.

Ámde önmagában egy ilyen leírás érdektelen lenne; Mieke Bal szerint (legalábbis ebben az átdolgozott kiadásban) a jelentéstulajdonításhoz, értelmezéshez egyfelől szükségszerűen szubjektív elemek is járulnak, másfelől kulturális kényszerek (kerezések – framings) is hatnak rá, ami az értelmezés folyamatát általánossá teszi, s ezáltal a narratív elemzést „kulturális elemzési tevékenységgé”. Továbbá az új, átdolgozott kiadásban – amely bizonyos értelemben a szövegimmanens, strukturalista törekvéseket írja fölül - azt is hangsúlyozni kívánja, hogy a narratológiai álláspont, amelyet a szemiotikus interakcióban történő jelentésalkotás általánosan specifikus narratív jellemzőire való reflexióként határoz meg, nem egy tökéletesen megbízható, a szövegekre „ráilleszhető” modell megalkotása, mert az előfeltételezné, hogy a narratológia tárgya egy „tisztá” narratíva lenne.

Bal a narrátort és a fokalizációt elválasztja egymástól: különböző szintekre helyezi: csak a narrátor beszél el, csak ő használja kimondásra a nyelvet, amelyet azért nevezhetünk narratívnak, mert egy történetet mutat be. A fokalizáció a narrátor által elbeszélt történet aspektusai közé tartozik, valójában a fabula „színezése”, amelyet a percepció egy sajátos ágense által mutatódik be, vagy másképp: a „nézőpont” hordozója. Ha ugyanis a fokalizációt valamiképpen a narráció részének tekintenénk, akkor nem lennének képesek különbséget tenni nyelvi (textuális), ágens és cél, cselekvésük tárgya között.

Az aktor a fabula szintjén létező absztrakciós szintnek megfeleltethető, és nem feltétlenül emberi: egy kutya vagy gép is lehet aktor, szemben az ennél specifikusabb szereplővel, egy feltétlenül antropomorf figurával, akiről a narrátor elbeszél valamit. Az aktort ellátjuk olyan elkülönítő jegyekkel, amelyek együttesen egy szereplő hatá-

²⁴ Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto, 1997.

²⁵ Mieke BAL, *Narratology*, i. m., 4.

sát keltik, ekként lesz belőle ténylegesen szereplő. Az úgynevezett pszichologikus narratívát illetően – tehát nem a tündérmesében, népmesében vagy detektívtörténetben, de nem is például a Proust-féle modernista vagy a posztmodern narratívában – Bal megkülönböztet ezen belül „lapos” (stabil, sztereotipizált) szereplőket, akik nem keltenek semmiféle meglepetést (flat), illetve „lekerekített” szereplőket (round), akik ennél összetettebbek, változáson esnek át a történet folyamán, és képesek meglepni az olvasót. Bal ráadásul Proust Albertine-jét „lapos” szereplőként említi – azonban, teszi hozzá, éppen ez a „laposság” adja a szereplő összetettségét, sőt, sűrűségét: bemutatása bizonytalan, az ontológiai kétely tükröződik benne – sőt, bizonyos értelemben egyfajta posztmodern reprezentáció ez, amennyiben a szöveg mondatai itt szét vannak szórva időben és térben (disszemináció), s mintha a derridai eltolódások lennének benne érzékelhetők.

Bal elmélete köztes fázist képvisel a klasszikus és a posztklasszikus narratológiák között, de talán az első dominanciájával. A szereplők kategóriái közötti különbségtetés nála az aktánsági modell alapján lehetséges, és ez a modell a fabula elemei alapján lett megalkotva, és nem a történetbeli „kidolgozásuk” alapján, illetve nem úgy, ahogyan „testet kapnak”. (Bár a referencializálhatóság mindamellett nála lehetséges. Hozzáteszi ugyanis, hogy az ágenszerepek (funkciók) nem elégségesek ahhoz, hogy mindenféle szereplőt, akivel az olvasó találkozhat, leírjon: a textuális helyzet mellett többek között figyelembe kell vennünk az extratextuális helyzetet is, azaz a kapcsolatot szöveg és kontextus között. Például ha egy regénynek Eisenhower elnök az egyik szereplője – aki természetesen nem azonos a valóddal –, az általa az olvasóban kiváltott hatás attól függ, hogy milyen mértékben ütköznek össze a róla alkotott képeink a tényleges elnökről kialakított képpel.) De azért mégiscsak strukturalista modell ez nagyrészt. A pszichológiai vagy pszichoanalitikus megközelítést például eleve kizárja: a szereplőknek nincs tudatalattijuk, ilyesmivel csak élő emberek rendelkezhetnek. A pszichoanalitikus irodalomtudomány lényege ezért nem az, hogy diagnosztizálja a szereplőt – vagy legalábbis nem szabadna ezt tennie –, hanem az, hogy megértse, hogy a szövegek miképpen érintik érzelmileg az olvasót, s mindez egy olyan szinten, amely közelebb visz minket a tudatalatti problémákhoz. A szereplő képének megalkotásában valójában szövegimmanens öt elvet ír körül: az ismétlést, a halmozást, a többiekkel (s köztük magához) való kapcsolatot (melyeket hasonlóságként és ellentétekként vagyunk hajlamosak felfogni), illetve az átalakulást (a szereplő néha olyan mértékű változáson, átalakuláson megy keresztül, hogy voltaképpen a szereplő teljes konfigurációja változik, ha a kölcsönös kapcsolatainak elemzése alapján nézzük). Hozzáteszi továbbá, hogy ezen elvek hatása csak akkor leírható, amikor a szereplő körvonalait már nagyjából sikerül kitöltenünk, amit viszont Mieke Bal tipikusan strukturalista hozzáállással oldja meg, a releváns szemantikai ellentétpárok (axe) összegyűjtésével (nagy/kicsi, gazdag/szegény, nő/férfi), amely arra szolgál, hogy ezek alapján egyfajta térképet készítsünk a szereplők közti hasonlóságok és ellentétek alapján.

Például:

Szereplői tulajdonság	Erő	Szorgalom	Rugalmasság
Szerep			
Farmer (apa)	+	+	–
Fiú	–	–	0
Anya	0	0	+

+: pozitív pólus

–: negatív pólus

0: nem jelzett

Mindenképpen érdekes, hogy Bal hősről is beszél, s az általa e tárgyról mondtak – illetve az, hogy a témában egyáltalán mondani tud és akar valamit – éppen kettős vagy inkább átmeneti helyzetét bizonyítják, meglátásai jól kamatoztathatók egy korporális narratológiai elemzés kiegészítéseként. Szerinte a hős identitására vonatkozó kérdések ugyanis, bár talán nem tekinthetők relevánsnak (!), olyan gyakran merülnek fel, hogy végül is lehetséges kritériumokat is állítani ebben a tekintetben. Őt ilyen kritériumot különböztet meg: 1. jellemzés: érthető információkat tartalmazzon a szöveg a szereplő kinézetét, pszichológiáját, motivációját, múltját illetően; 2. elosztás: a hős gyakran feltűnik a történetben, jelenlétét a fabula fontos momentumainál érzékelhető; 3. függetlenség: a hős egyedül is feltűnhet, és monologizálhat is akár; 4. funkció: a hős cselekedetei fontosak: megállapodásokat köthet, legyőzheti az ellenfeleket, leleplezheti az árulókat stb. (funkció tekintetében antihősről is beszélhetünk, ez esetben ő passzív; egyébként is létezhet aktív, sikeres hős/passzív antihős/áldozat-hős); 5. kapcsolatok: ő tart fenn kapcsolatot a többi szereplő nagy részével. A hős problematikáját Bal ugyanakkor ideologikusan tartja, már csak a fogalom konnotációi miatt is: a narratívák nagy részében a hősnő más jellegzetességeket mutat, mint a férfi hős, a fekete hős, mint a fehér. Mindenesetre Bal elmozdulását a szövegimmanens nézőponttól az is bizonyítja, hogy szerinte élhetünk ugyan a gyanúperrel, hogy a hős kiválasztása, illetve a hozzá társított tulajdonságok valamilyen ideológiai pozíciót árulnak el, de ez éppen hogy a jelenség tanulmányozására, nem pedig ignorálására kell, hogy készítsen bennünket.

2. *Monika Fludernik: An Introduction to Narratology (2006 (2009)).*²⁶

Fludernik eleve már az elbeszélést is szereplőkörzpontúan adja meg, akinek hangsúlyozza antropomorf jellegét:

Narratíván/elbeszélésen a lehetséges világ ábrázolását értjük nyelvi vagy vizuális médium segítségével, amelynek a középpontjában egy vagy több antropomorf jellegű szereplő áll, aki az egzisztenciáját tekintve időben és térben le van horgonyozva és aki (nagy részt) cél-

²⁶ Monika FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, London-New York, Routledge, 2009 (2009).

irányos cselekvéseket végez (cselekvés és cselekményszerkezet). Ezeknek a főszereplőknek a tapasztalataira épül az elbeszélés, s ez teszi lehetővé az olvasók számára, hogy elmerüljenek egy másik világba, és a főszereplők életébe.

Bár szerintem az időkeret mindig a szereplők részéről végbemenő cselekvéssorozatok eredményeképp alakul ki (vagyis Fludernik ebben a tekintetben valójában ágensben gondolkodik), de rögtön tisztázza: ha valaki testesíti az emberi tulajdonságokat, s ekként tekint a szereplőkre, akkor a számára azok cselekvései egzisztenciális megalapozásukat jelenti, és az elrendezést (setting) dinamikusnak fogja leírni, olyasféle környezetként, amelyik magában foglalja az eseményeket és a fejleményeket. Vagy máshol, az elbeszélést meghatározva (*Narratíva és cselekmény*) mindezt így fogalmazza meg: bár a diskurzusnarratológusok nagyrészt az elbeszélés diszkurzív szintjére összpontosítanak, a történet szintje legalább annyira fontos (nem az események érdeklik, hanem maga a cselekmény). S bár a cselekményt ő is mint elrendezések (setting) és ágensek (actant) kombinációját határozza meg, rögtön tudatosítja is az olvasóban, hogy ez paradox módon a hagyományos történetek építőköveit egzisztenciálissá és statikussá teszi, étellel teli megjelenítés, testesítés nélkül nem válhat dinamikussá (elbeszélésekben a szereplők és az elrendezések általában leíró részekben jelennek meg).

Miután Fludernik – nagyrészt ugyancsak Genette nyomán – felvázolja a narrációs lehetőségeket, végigtekinti a *prezentációs módokat* is. Végül Stanzel kategóriáit használja fel, akinél egyébként szintén központi szerepet kap a megmutatás (showing)/mondás (telling) megkülönböztetés Perry Lubbock nyomán, de nála a két kulcsifejezés a „mondó mód” (teller mode) kontra „reflektor mód” lesz.²⁷ Az utóbbi képes „a közvetlenség illúziójával” szolgálni, látszólag közvetlenül mutat be eseményeket és embereket: olyan, mintha egy színházi előadást néznénk végig. Csakhogy a történeteket mégiscsak elbeszélik, elmondják, s a személy, aki ezt megteszi, a „mondó”, aki közvetíti a történetet a befogadó (olvasók, hallgatóság) felé: ezt a fajta kommunikációt a történetben a narrátor nagyon gyakran képes is maradéktalanul végrehajtani. A regény másfelől képes arra is, hogy a dolgokat egy egyéni szereplő nézőpontjából lássuk, aki ebben az esetben fokalizáló, fókuszáló lencseként működik, a történet az olvasóhoz a fokalizáló gondolatain és percepción keresztül jut el az olvasóhoz. Olyan, mintha ez a bizonyos szereplő egyfajta kamerát hordozna a fejében, Stanzel ezért ezeket a szereplőket reflektorfigurának hívja, hiszen mintegy vetítik a történetet. (Kicsit más a perspektíva kérdése, noha ezzel összefügg: ezek az elbeszélések vagy a narrátor, vagy egy szereplő vagy egy semleges, személytelen perspektívából lehetnek elmondva, utóbbi egy kameraszemnek is tekinthető; a perspektíva mód azt mutatja be, hogy ki lát, a narratori hang meghatározása azt, hogy ki beszél). Ennek a kérdése erősen összefügg azzal, ami a narrátor/reflektorszereplő (testi) tapasztalataira vonatkozólag, s mindazzal, ami a mi befogadásunkkal, a mi tapasztalatainkkal kapcsolatosan megállapítható.

²⁷ Hasonló fogalompárok: Stanzel: *közvetített/közvetlen elbeszélés; beszámoló/színrevüő bemutatás* (Otto Ludwig); *mondás/mutatás* (Perry Lubbock).

Megkülönböztetést kell tennünk egy testiesített (embodied) és a személytelen nézőpont között, továbbá a külső és belső nézőpont között. A »testiesített« ez esetben annyit tesz, hogy a reflektorfigura szereplőként van kidolgozva, úgy kap testet (flesh out), vagyis egy olyan személyként, aki fel tudja vállalni, hogy szubjektív pozíciót tölt be különféle tárgyakat illetően. Következésképpen négy lehetséges perspektívát tudunk beazonosítani a regényben.

Azaz: 1. a külsőt, vagy Genette kifejezésével élve extradiegetikust; 2. a belsőt vagy diegetikust; 3. a testiesítettet: a perspektíva egy antropomorf figuráé, akinek az agya interpretálja, amit lát és aki képes állításokat tenni önmagáról; 4. a személytelent: a fokalizáló semmit nem árul el önmagáról.

Másfelől viszont Monika Fludernik, Herbert Grabes perceptív kérdésére válaszolva (*Miképp „csinálnak” a mondatok szereplőt?*) és részben Uri Margolin a fikcionális szereplők bemutatását (reprezentációját) az elbeszélői szövegekben részletesen vizsgáló, az egyes konstellációkat és kombinációkat is kidolgozó munkáit felhasználva – könyvének *The surface of narrative* című fejezetében – egy viszonylag formalista leírását adja a lehetőségeknek. Először is megállapítja, hogy akár a textuális nézőpont felől, akár az olvasó felől nézzük a kérdést, mindenképpen be kell látnunk, hogy a szereplők (akárcsak a tárgyak és a helyek) az utalás eszközével vezethetők, mutathatók be, írhatók le. Általában a szereplő bevezetésének a nyitása *határozatlan névelő + egy módosító főnévi szókapcsolattal* történik: („volt egyszer egy gazdag paraszt, aki egy kis faluban élt”). A határozatlan névelős referenciát egy határozott névelős és/vagy egy tulajdonnév követi, majd ezt egy egész „lehorgonyzó” utaláshálózat is követheti, ami esetleg segít az olvasónak, hogy eligazodjon a szövegben (esetünkben a lányaira vonatkozóan: „legkisebb”, „akik közül”): „A parasztot Gyurinak hívták, és volt három lánya, akik közül a legkisebbet és legszebbet Arabellának”. A hagyományos szerzői narratívákban, azaz az olyan szövegekben, amelyekben egy harmadik személyű narrátor meséli el a történetet, amelyik semmilyen kapcsolatban sem áll vele, ez az elmozdulás határozatlan névelőtől a határozott névelő felé elég gyakran előfordul, s ez a megszokott a retrospektív jellegű első személyű elbeszélésekben is. Viszont más eljárások is léteznek, hogy valamilyen tulajdonnévvel rendelkező szereplőket bemutassunk. Bizonyos stratégiák elsősorban a 19. századi szövegekben általánosak, például a fenti George-ra lehet „a parasztként” és az „apaként” is hivatkozni, de sok Viktória-korabeli regényben előszeretettel használnak *pars pro toto*-kifejezéseket is a szereplők beazonosításához: „a férfi a selyemingben”, „a piros kalapos fiú”. Ezekben az elbeszélésekben a színekdoché és a metonímia (apa-lánya) fontos szerepeket játszanak az aktoroknak az elbeszélésbe való bevezetésében, mivel elérhetővé teszik a történet társadalmi, térre vonatkozó és vizuális kontextusát, és információkat nyújtanak a szereplőről. Az egész cselekmény sorozatok gyakran metonimikus kapcsolatokra épülnek (pl. ok–következmény), mint ahogy szomszédossági párokra is, sztenderd cselekvéspárookra: provokáció és kihívás, támadás és bosszú, féltékenység és gyilkosság.

A modern narratívákban viszont, nevezetesen azokban, amelyek előszeretettel alkalmazzák a belső fokalizációt, azaz amelyek reflektorfigurákat alkalmaznak, és láthatóvá teszik, mi történik a reflektorfigurák nézőpontjából, a fikcionális világ sze-

mélyeit és tárgyait adottként és ismertként kezelik, ezért aztán nincs is arra szükség, hogy valahogy bevezessék, bemutassák őket. Ezért – különösen eleinte – látszólag zavar alakul ki a beazonosításokat illetően, ki kicsoda, egyáltalán hány szereplőről beszélhetünk az adott szövegrészben, köszönhetően a magyarázat nélküli megnevezéseknek, az előzmény nélkül használt névmásoknak (referencianélküli névmások, főnévi szóösszetétel határozott névelővel stb.). Fludernik példái ezen ambigiózus regénynyitányokra:

She was sitting on the veranda. Maugham:

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux, me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir les taches rouge acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir... (Cl. Simon)

Az énregényben – különösen a tudatfolyamregényekben jellegzetes eljárás az egyes szám első személyű belső monológ, melynek egy szélsőségesebb megnyilvánulása Mollyé az *Ulysses*ből. A sok „he” és „him” miatt az olvasó nehezen igazodik el, kire is vonatkoznak a névmások. Molly persze tudja, kiről van szó, és mivel nem egy beszélgetőtárral beszél, nincs szüksége arra, hogy betartsa a társalgási szabályokat, csakis a saját tudásszintjét érvényesíti. Fludernik másik megfigyelése, hogy a modern narratívában – a szereplő bemutatásában, de egyébként is – jellemző, hogy a szereplők nem annyira hosszú leírásokban vannak kidolgozva („fleshed out”, azaz egyben testiesítve is), mint az a 19. századig általános volt, a jellemzést inkább a szövegben használt melléknevek és határozószavak biztosítják; továbbá az alakok indirekt módon jellemezve lehetnek a cselekedeteik által is, amiben a határozószavaknak nagy szerepe van, mivel konkretizálják és értékelik is ezeket a cselekvéseket, továbbá, hogy miként beszélnek ezek a szereplők („könnyedén”, „izgatottan”, „zavartan bámulva a földet”).

3. *Francis Berthelot: Le Corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque (1997)*²⁸

Francis Berthelot könyve – mint a címe is jelzi – bár sok mindenben a strukturalisták nyelvészeti modelljét követi, az organikus és a narratológiai szempont együttes kamatoztatására törekedve az első programszerű lépést jelenti egy korporális narratológia megteremtése felé, igaz, legfőképpen még csak tárgya kijelölésében teszi ezt. Berthelot kettős – egyfelől organikus, másfelől narratológiai – megközelítésben kívánja vizsgálni a testet, de nem egy szemantikai lényként értett ideális testet, hanem egy olyat, amely „eszik, iszik és szenved, hús-vér test”.

Fizikai testet tehát, amelynek megragadásához három kategóriába sorolhatjuk a jellemzőket: a test részei (jól meghatározott anyagi elemek, ide tartoznak a testrészeken kívül a vér, illetve a testváladékok is), a készségek (ide már nem anyagi jellegű, hanem a működéshez sorolható elemek tartoznak, az öt érzék, életfunkciók, mozgás, hang, szexualitás stb.), illetve az alapadatok (nem, életkor, fizikai adatok: termet,

²⁸ Francis BERTHELOT, *Le Corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

súly, erő, egészségi állapot). Ezeket azonban Berthelot szerint a narratológusnak a következő kérdéseket feltéve kell kezelnie: 1. mikor és milyen módon jelenik meg egy szereplő fizikai értelemben vett teste a szövegben 2. a regényben milyen lehetőségek vannak a testileg megélt tapasztalatok tartozó kifejezőmódokat illetően.

A test megjelenése (feltűnései és eltűnései) Berthelot-nál a Benveniste által a *Problème de linguistique générale* lapjain meghatározott két síkon figyelhető meg: egyfelől a diskurzus, megnyilatkozás (discours), másfelől a történet (histoire) síkján. A történet síkján néhány szélsőséges kivételtől eltekintve – mint például a kísértetek – a szereplő alapjában egybeesik a saját fizikai testével. A testnek a történetben elfoglalt helyét tekintve – ahol a központi témát is adhatja, de az is elképzelhető, hogy nincsen jelentősebb szerepe – a szereplő hiányával vagy jelenlétével is számolhatunk: előbbi lehet egyszerű, kimondott vagy tematikus hiány, viszont ha jelen van, a szereplők lehetnek tematikus értelemben test nélküliek, anekdotikus testtel rendelkezők, illetve tematikus testtel bírók. A diskurzus síkján ez így alakul: ha figyelembe vesszük a nyelv lineáris és széttartó, nem összekapcsolódó természetét, akkor világosnak tűnik fel, hogy az a mód, ahogy a test kiemelkedik egy szövegből, szükségszerűen szintén csak nem folytonos, szét van szórva különféle szövegrészekbe, amelyek akár tartozhatnak más-más típusú elbeszélésegyesekhez is. De az is fontos, hogy a test távoli allúziókon keresztül, vagy éppen nagyon is pontos leírásokban mutatkozik-e meg, ezért Berthelot négy területre osztja a diskurzus organicitásfoka felől: elrejtett test (nem említik); helyettesített test (metafora vagy metonímia útján említett), közvetetten megjelenő test (a készségek és alapadatok által említve), közvetlenül megjelenő test (a test részeinek említésével)

A test ebben a könyvben a sokféle formában megélt élmény (vécu) helyeként határozódik meg, s kétféle feszültséghez rendelhető: egyrészt belső feszültségekhez, amelyeket a szereplő a megélt élménnyel kapcsolatban érez, illetve külső feszültségekhez, amelyek a hőst szembeállítják a környezetével. A szereplő e feszültségek működése tükrében foglalja el a helyét valamely történetben, ezek szerint alakulnak a tettei a cselekményben (s ezek alakítják a cselekményt). Berthelot a továbbiakban a regény műfajához köthető három – egymást követő, de egymást át is ható – kifejezési formát (*leírás, narráció, dialógus*) veszi e szempontból számba, s ezekben vizsgálja – itt már szövegimmanens, s meglehetősen formális módon – a szereplői testeket, hiszen azok e három diskurzusformában mintegy szétosztva jelennek meg.

4. Susan S. Lanser: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1992.

Talán a feminista irodalomkritikában történik meg először a valódi váltás, még egy hosszas referenciális szemléletű szakasz után: Susan Lanser programtanulmányában,²⁹

²⁹ Susan S. LANSER, *Egy feminista narratológia felé* (1986), ford. GYURIS Norbert = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp, Osiris, 2002, 520–537.

majd könyvében annak igényét fogalmazza meg, hogy a gendert is a narratológia fontos elemévé tegyük (rá egyébként Punday sokat hivatkozik, csak több ponton kritikával illeti). A mi szempontunkból ez több szempontból is érdekes lehet: mert a társadalmi nem – noha biológiai meghatározását a *gender* a nemeknek elutasítja – mégiscsak a test(koncepció) által is formált képződmény, ráadásul Lanser számára is felvetődik a referenciális-areferenciális, kontextualizáló-immanensen szövegszerű (nyelvészeti) látszólag feloldhatatlan dilemmája.

Susan Lanser második, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice* című könyve³⁰ – bevezetőjének szövege egyébként részben egybeesik programtanulmányával – azonban még korántsem korporális szempontok alapján foglalkozik a nőiség (ti. a szerző nőiségének) textualizálódásával, koncepciójában megmarad egyfelől a társadalmi identitás elsőbbsége, illetve a nyelv dominanciája. A genette-i hangot, ezen belül is a szerzői hangot teszi meg ugyanis könyve kiinduló fogalmának, vagyis azt tanulmányozza, hogy néhány kanonikussá vált nőíró (Jane Austin, George Eliot, Virginia Woolf, Toni Morrison) milyen textuális stratégiákat alkalmaznak a hegemon hatalmi – a nyugati irodalomban jellemzően a jól képzett, *fehér, heteroszexuális férfiaknak* biztosított - pozícióknak automatikusan fenntartott diszkurzív autoritás megszerzésére, illetve, ezzel egyidejűleg, az ellenük irányuló szubverzív fellépésre. (A narratív autoritás egyik fő eleme ugyanis Lanser szerint, hogy a narrátori státusz megfelel a domináns társadalmi hatalomnak, viszont a narrátori autoritás szövegi stratégiákhoz van kötve, amelyet a társadalmilag nem elismert írók is kisajátíthatnak maguknak. Ezek a kisajátítások azonban visszafelé is elsülhetnek, ezért a nem-hegemon íróknak és narrátoroknak esetleg harcolniuk kell a kényes egyensúlyért a megfelelelésre törekvés és a domináns retorikai gyakorlat szubvertálása között.) A „szerzői hang” Lanser által javasolt meghatározására, típusaira, illetve ezeknek a típusoknak a „sikerességére” hamarosan rátérünk, most nézzük, miként látja a feminista irodalomkritika és a hagyományos narratológia látszólagos inkompabilitását, s miként látja érdemesnek – a narratív hang jellegzetességein keresztül – összebékíteni őket:

A feministák esetleg naív módon empirikusnak láthatják a narratológusokat, úgy gondolhatják, hogy objektív igazsággént maszkolják el az ideológiát, feláldozzák a pontosságért a jelentőségességet, és hogy képtelennek mutatkoznak megkülönböztetni azt, ami politikailag jelentésszerű. A feminista kritikusok a narratológusok számára esetleg naív módon szubjektívnak tűnhetnek, olyanoknak, akik feláldozzák a pontosságot az ideológiáért, akik képtelenek arra, hogy megkülönböztessék azt, ami textuálisan jelentésszerű.³¹

Tehát ennek a feloldására találja a „hangot”, de nem tisztán abban az értelemben, ahogy a feministák, illetve, a másik oldalról a narratológusok értik a fogalmat. A feministák az e világhoz tartozó vagy fikcionális, nőközpontú álláspontot elfoglaló személyek és csoportok magatartására utalnak, s olyan irodalmi szereplőkről

³⁰ Susan S. LANSER, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Cornell University Press, Ithaca–London, 1992.

³¹ I. m., 4–5.

beszélnek, akik a patriarchális nyomást „hangjuk megtalálásával” próbálják kivédeni, függetlenül attól, hogy ez a hang megjelenik-e textuálisan (amely elképzelés viszont ebben a formában esszencializmussal fenyeget). Amikor azonban a narratológusok beszélnek hangról, általában a formális struktúrát tekintik fontosnak, és nem nézik az ezekhez a speciális narratív praxisokhoz kapcsolódó ideológiákat, társadalmi-politikai implikációkat – mintha az irodalmi történetek teljesen autonómnak mutatkoznának az emberi történelemtől. Lanser számára az azonban elképzelhető, hogy a „hang” e két megközelítése konvergáljon egymás felé egy olyan jelenségben, amelyet ő a Mihail Bahtyin által szociologikus poétikának nevezett jelenséghez köt:

a narratív hang, amely a társadalmi poíció és az irodalmi gyakorlat találkozásánál helyezkedik el, megtestesíti azon társadalmi, gazdasági, gazdasági és irodalmi feltételeket is, amelyek között született (...) fenntartom, hogy nem az esszenciális tulajdonságok vagy az elszigetelt esztétikai szabályok határozzák meg sem a narratív struktúrákat, sem a női írást, hanem azok az összetett és állandóan változó konvenciók, amelyek már magukban is a szerző, az olvasó és a szöveg implikálta hatalmi kapcsolatok között és által jönnek létre. Az engem most itt érdeklő modern nyugati társadalmakban, azaz a nyomtatott kultúra évszázadaiban, ezen hatalom összetevőin legalább ezeket értenünk kell: faj, nem, osztály, nemzetiség, képzettség, szexualitás és családi állapot, amelyek interakcióba lépnek egymással az adott társadalmi formáción belül.³²

Susan Lanser elemzéseit most nem áll módomban bemutatni, elég most annyit mondani, hogy állítása szerint az általa az első részben vizsgált kanonikussá vált írók (Jane Austin, George Eliot, Virginia Woolf, Toni Morrison) olyan autorizált hangot konstruálnak meg, amely beleillik, de ellene is szegül koruk és lakóhelyük narratív és társadalmi szokásainak, s ezt az *autorizált (szerzői) hang* sajátos használatával érik el – amely szemben áll a *személyes*, Lanser által ebből a szempontból kevésbé sikeresnek ítélt *hanggal*. (A hang harmadik típusa a közösségi, erről is ejt szót, ám ez voltaképpen elég ritka jelenség)

Véleménye szerint a szerzői hang (re)produkálja a szerzőség strukturális és funkcionális helyzetét, mert ha a megkülönböztetés az (implikált) szerző és nyilvános, heterodiegetikus narrátor között nincs a szövegben jelezve, az olvasók hajlamosak lesznek a szerzőt a narrátorral, a hallgatót pedig magukkal azonosítani. Franz Stanzel *Narrative Situations in the Novel* című munkát felhasználva ezzel a fikción és az elbeszélt időn kívül elhelyezett, az események által nem „humanizált” narrátorral szembeállít egy másik fajta, egy alakkal rendelkező (figured) narrátort, *személyes hanggal*: így különbséget tesz azon narrátorok között, akik exkluzív módon állást foglalnak a reprezentáció aktusaiban – vagyis ezen szereplő beszédében és cselekvéseiben nyilvánulnak meg –, illetve azok között, akik „extrareprezentációs” aktusokat hajtanak végre: reflexiók, ítéletek, általánosítások rendelkeznek hozzájuk a fikció „mögötti” világról, hiszen direkt módon fordulnak a hallgatóhoz, kommentálják a narratív folyamatokat, allúziókat tesznek más írókról és szövegekről. (Tegyük itt hozzá, a személyes hang itt csakis Genette autodiegetikus narrátorait érinti, a főszereplőket, akik saját történetüket beszélik el, továbbá Lanser nem foglalkozik a belső monoló-

³² I. m., 5.

gokkal, mert az nem tudatos, és nem képes önreferencializáló narratív helyzetek konstruálására.) Susan Lanser talán legfontosabb megállapítása (és itt talán szembe helyezkedik másokkal, egyfelől az előítéletekkel a nők „csevegő”, szubjektív stílusát illetően, másfelől talán a francia posztfeministák „écriture féminine-ről” alkotott elképzeléseivel is), hogy a személyes hang nőírók számára kevésbé előnyös, mivel egy szerzői narrátor a tudás és az ítélet szélesebb körű hatalmával rendelkezik, míg a személyes narrátor csak a saját személyes tapasztalatait tudja értelmezni, és ehhez sokkal korlátozottabb érvényesség járul. Másfelől a személyes hang azt a lehetőséget sem adja meg, hogy valaki egy nemsemleges maszk mögé bújjon, vagy hogy a nemkérdést „harmadik személyben” távol tartsa magától: azaz nem menekülhet egy általános hang kvázi hímnemébe. Egy személyes női narrátor az olvasói ellenállást kockáztatja, ha „a mondás aktusa, vagy az általa elmondott történet, vagy ha a mondás által megkonstruált én” átlépi az „elfogadható” nőiség határait, transzgresszívnek mutatkozik, ráadásul megerősíti azt a közhelyként elfogadható tételt, miszerint a női írás intuitív lenne.

Susan Lansernek a maskulin hatalmi instanciák kijátszására és felforgatására törekvő, egyfajta maskkként használt (lásd: Bhabha) hangot, azaz narrátori stratégiákat vizsgáló, alapvetően genette-i ihletésű írása mindamellelt igen távol áll attól, hogy korporális narratológia legyen, a testtel mint olyannal sem a befogadás szintjén, sem a cselekmény (a szereplő) szintjén nem foglalkozik, s nyilván a szerzőével is csak annyiban, amennyiben társadalmi identitását meghatározva közvetve meghatározza a szerzői vagy személyes narrátori hangot.

A korporális narratológia találkozása a pszichoanalízissel és a „strukturalista” Chomskyval

Martin Gliserman *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text* című könyve a pszichoanalízis és az általános grammatika eredményeit ötvözve kívánja vizsgálni, milyen kibogozhatatlanul fűződik bele a test a narratíva nyelvébe, hogyan alkotja meg a test saját reprezentációját az irodalmi szövegben, s az milyen „üzeneteket” (értsd: kódokat) hordoz ezáltal, s milyen szerepet játszanak a nyelvjátékok a lét legfontosabb központjainak integrálásában.

A szerző a nyelv és a test közötti bonyolult viszonyt angolul egy szójáték segítségével is megfogalmazza: „Language is Embodied end Embedded in the Body, and the Body is Embodied and Embedded in Language”. Ennek a szétszálazhatatlan kötődésnek – mind az egyed, mind az emberiség szintjén – anatómiai-fiziológiai okai is vannak, minthogy a hangzó nyelv ténylegesen fizikai, korporális tevékenység, számos szerv részt vesz a beszédtevékenységben, ezáltal a gyakorolt nyelv – mint energia és mint mozgás – fizikai aktivitás, amely ráadásul genetikusan is beépült: a nyelvi képesség testi képesség is egyben.

A regény „egy preverbális, ősgender, nem verbális és/vagy nem verbalizált zsi-geri tapasztalatot mutat meg, s közben egy bonyolult, szimbolikus, interperszonális interakciót fejt ki valamilyen komplex elrendezésben, amely átível időn és téren.”³³

Az elemzés egyik fontos vetülete Gliserman szerint, hogy – a *body studies* területét kiszélesítve – a szöveg testére is összpontosítsunk: a szintakszist (a mondatokat, bekezdéseket, fejezeteket) testi gesztusként fogjuk fel, olyanként, mint ami a vágy és a kétségbeesés formáját követve jelenik meg: mindez egyfajta termékeny redundanciát eredményez, amiből a test teljesebb jelentése bontakozhat ki. Gliserman a erős szövegbeírásának lehetőségét sem vitatja, ám hangsúlyozza, hogy minden narratív szöveg a trauma történetét és leágazásait beszéli el, s az benne és általa képes a korlátok, tiltások lebontására, leás a hétköznapi diskurzus mélyére, s az azt követő fájdalom feloldja a „könnyűnek” bizonyuló koncepciókat.)

Gliserman tehát hangsúlyozza, hogy a szöveg testéről beszélve nem metaforát használ: a regénybe – mint egyszerre imaginatív és tapasztalati (interperszonális, intraperszonális, szociális, pszichológiai, történeti) alkotásba – a szerzői aláírással együtt mintegy a test is beleíródik. Ezt ekképpen fogalmazza meg: „a szóban forgó regényíró által megkonstruált egyéni leképezés az író testének nyomait tartalmazza – szükségleteket, vágyakat, félelmeket, történeteket – amely tükrözi a miénket is, vagy lehetővé teszi a számunkra, hogy visszatükröződjünk rajtuk; ahogy Baudelaire mondta, »mon semblable, mon frère«.”

Gliserman Noam Chomsky általános nyelvészeti megfontolásait követi, miszerint a stílus voltaképpen azonos az író szintaktikai és szemantikai konstrukciós magatartásával, s ennek feltárására *Mondattani szerkezetek* (*Syntactic Structures*) és *Aspects of the Theory of Syntax* című, a nyelvi mélyszerkezeteket feltáró munkáiból két szignifikánsnak számító elemet emel ki, a rekurziót és a disztinktív sajátosságokat. A rekurzió azt mutatja meg, hogy a főneveknél és igéknél milyen egyéb mondatok ékelődnek be az egyes mondatokba, amely szintaktikai minták a szerző szintaktikai magatartásmódját mint egyfajta szerzői aláírást tárják elénk. A többirányú és dinamikus mondatformák – pontosabban, az ezeket létrehozó kifejezések és mondatalkotó csoportok – azt tükrözik, miképpen tartja és engedi ki a test a feszültséget, és mennyi feszültség lehet még tolerálva. A diszkurzív sajátosságok analízise az individuális szemantikai formák – és az általuk a szövegben kirajzolt szemantikai háló – feltérképezésében nyújthat mankót. Ugyanis minden szó, ha a narrációtól elvonatkoztatott minden szemantikai elem disztinktív valóságkomplexumnak tekinthető, egyfajta *on/off* disztinktíciócsoportnak, s például ezekkel a párokkal írható le: *+/- élettelség*, *+/- emberi*, *+/- absztrakció* stb. Ezt a testi jelleg kiütköztetésénél is felhasználhatjuk (*+/- test*), amely disztinktív vonás igencsak testinek tűntetheti fel az olyan igéket, mint az „eszik”, „néz”, „lát”, még ha látszólag absztrakt módon is vannak értve; vagy lesz képes egy látszólag „testfüggetlen” tárgyat korporális jellegzetességekkel összehozni: Gliserman John Cleland *Memoirs of a Woman of Pleasure* című

³³ Martin J. GLISERMAN, *Psychoanalysis, language, and the body of the text*, Gainesville, University Press of Florida, 1996, 3.

művében a „kard” szó is a $+/-$ test sajátosságokkal írható le, s ezt tovább göngyöltvén, a többi disztinktív vonás figyelembevételével a következőkre juthatunk: $+ kemény$, $+ behatoló$, $+ test$, $+ genitális$, $+ hímneműbőz tartozó$, vagyis: „fallosz”.

A mondat hologrammatikus, többdimenziós, amely tulajdonság rokonítható azaz a jelenséggel, amit Freud a gondolkozásban adott momentumok túldeterminált-ságának, Lacan pedig a jelölői/jelölt kapcsolat elcsúszásának nevez (tudniillik, hogy a jelöltekhez kapcsolható tudattalan ellenállása, önálló rendként való fellépése a gondolatainkat, reakcióinkat preformáló nyelv, a jelölők világával szemben azt eredményezi, hogy ez utóbbi nem lesz stabillá, illetve, hogy a jelölő nem a jelöltre ad választ.)

A gyakorlatban Gliserman néhány – prózapoétikailag igencsak különböző – regény elemzésére tesz kísérletet: a *Robinson Crosae*-t, a *Jane Eyre*-t, Virginia Woolftól *A világtótorony*ig, és David Bradley *Chaneyville Incident* című műveit analizálja – ténylegesen így tesz, a lélek búvár szemével. Defoe regényében az evés és a táplálék, míg Brontë-nél a szem, a nézés, a tekintet lesznek a központi motívumok, s ezek különböző szemantikai szegmentumainak jelenlétét (pl. az evés tekintetében: bekebelezés, körbe való belefoglalás) vizsgálja a szókincs és a szintakszis generatív elemzésének és pszichoanalitikai belátások fényében (bár, tegyük hozzá, a bevezetőben emlegetett Chomsky-féle módszernek talán nem minden lehetőségét aknázza ki). *A világtótoronyban* a genitáliák kerültek a fókuszba az előbbiekhöz hasonló módszertannal dolgozó Gliserman szerint, aki szerint viszont most nem annyira a szókincs statisztikailag könnyen kimutatható, sőt sok esetben viszonylag könnyen észrevehető dominanciáiból lehet kiindulnunk, hanem rögtön szintaktikai jellegzetességekből. A regényben tipikusan férfi és női struktúrákat és mozgásokat fedezhetünk fel: előbbiek az előrenyúlás, a behatolás, a szűrés, a betörés, belemerülés, utóbbiak a közép, centrum, bezárás, elrejtett, életkör, boltozat, hasadék, titok, lepecsételt stb., s ebből következően a megalapozó mondatszerkezet a „valami másnak a középpontjában” van. A regény voltaképpen valamiféle női erőfitogtatás: a női centrum védelmező, körülvevő, körülölelő, tápláló és alkotói képességével hivatkozik, hogy a selfet (másokét, adott esetben férfiakét) egy mélyebb szintjére tudja segíteni, és ott gondoskodni róla, segíteni újralakulását. Ezt a hatalmat Gliserman Woolf saját életének alakulásával, fájdalmaival, belső (küzdelseivel) hozza párhuzamba, s azt mutatja meg, miként biztosítják ezek az ijesztő, megrázó, széttördelő, bénító pillanatok az alapformát a metamorfózison átesett Woolf mintájához, ahhoz, hogy hogyan fordul át sebezhető testből, lelki érzékenységből egy esztétikai egészbé, „egyféle vízióba”.

Csak az érdekesség kedvéért említem meg, hogy időközben a strukturalisták álláspontja is megváltozott a szövegimmanencia fontosságával kapcsolatban. Todorov például 2007-ben *La littérature en péril* című könyvében azon irodalomelméleti fordulat ellenében foglalt állást, amelynek ő maga is egykor egyik létrehozója volt: szerinte a strukturalizmus szélsőségesen elméleti jellegűvé vált, túlzott absztrakciók hajszolásához vezetett, ami számos gyakorlati következménnyel járt. Az iskolák például mára kizárólag módszertant és nem műveket tanítanak, ami mindenképpen

káros jelenség: az irodalom megismerési horizontja ugyanis nem az igazság, hanem a szeretet. Mieke Bal *Travelling Concepts in the Humanities*³⁴ című munkájának utolsó fejezete Spivak *The Critique of Postcolonial Reason* című művével foglalkozva pedig kifejezetten esztétika és politikai aktivizmus összetartozását hangoztatja: az esztétikai tapasztalat magában foglalja az együttérzést és szolidaritást embertársainkkal. Ha valaki esztétikával foglalkozik, mondja Bal, nem kerülheti el, hogy etikai és politikai kérdésekkel foglalkozzon, s az irodalomtudósnak akár személyes fellépést is kell vállalnia.

³⁴ Tzvetan Todorov: *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007. Mieke Bal: *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto University Press, 2002. Mindkettőt idézi: Zsadányi Edit: *Női poétika? A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása*. In: *Mesél(het)ő női történetek! Női narratívák irodalomban, tudományokban és művészetekben*, Partium Kiadó –Protea Kulturális Egyesület, Nagyvárád – Budapest, 2011, 103-118.